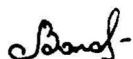


0-787250

*На правах рукописи*



**ЗАГОРОДНЕВА Кристина Владимировна**

**ЖАНР ЭССЕ ОБ ИСКУССТВЕ В АНГЛИЙСКОЙ  
ЛИТЕРАТУРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА**

10.01.03 – литература народов стран зарубежья  
(английская литература)

**АВТОРЕФЕРАТ**

диссертации на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Екатеринбург – 2010

Работа выполнена на кафедре мировой литературы и культуры  
в ГОУ ВПО «Пермский государственный университет»

**Научный руководитель:** доктор филологических наук, профессор  
**Бочкарева Нина Станиславна**

**Официальные оппоненты:** доктор филологических наук, профессор  
**Доценко Елена Георгиевна**

кандидат филологических наук, доцент  
**Горбунова Наталья Владимировна**

**Ведущая организация:** ГОУ ВПО «Ивановский государственный университет»

Защита диссертации состоится «24» ноября 2010 г. в 13.00 часов на заседании диссертационного совета Д 212.286.11 при ГОУ ВПО «Уральский государственный университет им. А.М.Горького» по адресу: 620000, г. Екатеринбург, пр. Ленина, 51, комн. 248.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке ГОУ ВПО «Уральский государственный университет им. А.М.Горького»

Автореферат разослан «22» октября 2010 г.

Ученый секретарь  
диссертационного совета,  
кандидат филологических наук,  
доцент



Л.А.Назарова



## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Повышенное внимание современного литературоведения к «пограничным» жанрам (биографиям, мемуарам, дневникам, эссе и т.д.) объясняется процессами трансформации жанровой системы на рубеже XX-XXI вв. в условиях очередного кризиса европейского художественного сознания, что обусловило **актуальность нашей работы**. Эссе стремится стать «главенствующей жанровой формой» (Кубилюс 1986), опередив по популярности роман, стихотворение и драму, и включает «разнообразные способы постижения мира в число своих возможностей, не ограничиваясь ни одной из них, но постоянно переступая их границы и в этом движении обретая свою жанровую или, точнее, сверхжанровую природу» (Эпштейн 1989). Свободная форма эссе «трудно поддается обобщенному описанию» (Зенкин 1995).

«Будучи одним из популярнейших у англичан жанров», эссе уже к первой трети XIX в. имело в Англии «богатейшую традицию более чем двухсотлетней давности, давшую по меньшей мере пятнадцать жанровых разновидностей» (Урнов 1989). Истоки английского эссе исследуются зарубежными и российскими литературоведами (Macdonald 1914; Dobree 1946; Гургова 1979; Дьяконова 1970; Липина 1990 и др.). На переломе викторианской эпохи (последняя треть XIX в.) особую роль в борьбе литературных направлений и смене художественных систем сыграл жанр эссе об искусстве.

Во второй половине XIX в. в Англии сложился «характерный тип литературного критика-поэта» (А.Суинберн, М.Арнольд и др.), который пишет одновременно и о литературе, и о живописи. По мнению Г.В.Аникина, Джон Рескин создал в английской литературе **новый жанр – эссе об искусстве** «с яркими литературно-художественными достоинствами», «в котором обнаруживается синтетический подход к произведению изобразительного искусства в его связях с литературой». В.П.Головин считает родоначальником «художественно-критического эссеизма» в Англии Уильяма Хэзлитта, который объединял свои ранние опубликованные эссе в сборники, что позже будет делать Уолтер Пейтер. Эссеистику Дж.Рескина и У.Пейтера сближают (Benson 1926; Wister 1980) и противопоставляют (Rodway 1963; Tillotson 1967) как два периода в литературной и художественной жизни Англии второй половины XIX в.

**Объект нашего исследования** – литературно-художественный процесс в Великобритании в период зрелого викторианства и декаданса<sup>1</sup>. Не только движение прерафаэлитов (поэтов и художников), но и романное творчество Ч.Диккенса, У.Теккерея, Р.Кипплинга, У.Морриса, О.Уайльда и др. было связано с графикой и живописью. Трансформация ставших каноническими прозаических жанров, начатая уже романтиками, привела к развитию **эссеистики**, в частности, в творчестве Джона Рескина (John Ruskin, 1819–1900) и Уолтера Пейтера (Walter Pater, 1839–1894), выдающихся и до сих пор недооцененных российскими литературоведами писателей, создателей «эстетической критики» и

<sup>1</sup> Декаданс – «переходное эстетическое явление, которое символизирует собой “конец истории”, “разрыв времени”, “глубинный сдвиг культуры”, в основе которого лежит экзистенциальный страх перед будущим <...> символ времени, который объединил под своими знаменами всех тех, кто противостоял викторианским ценностям не только в искусстве, но и в обществе» (Савельев 2007)

На рубеже XIX–XX вв. на русский язык с французского, английского и немецкого переводятся работы о Дж.Рескине (Брюнгес 1902; Бунзен 1904; Ольден-Уард 1900; Сизеран 1900). Кроме эссе, Дж.Рескину принадлежат стихотворения (*Poems 1835, 1839, 1850*), сказки «Король Золотой реки» (*The King of the Golden River, 1851*) и др. В российском литературоведении имя Рескина часто упоминают косвенно: в связи с творчеством Ч.Дикенса (Богданова 2006), Д.Г.Россетти (Соколова 1995; Агалова 2009; Соколова 2009; Пауд 2007),



Дж.Голсуорси (Рыбакова 1976), М.Пруста (Таганов 1989), А.Блока (Белькинд 1991). Лишь отдельные ученые непосредственно обращаются к его литературному наследию (Аникин 1986; Турчин 1987; Михальская 1997; Тишунина 2002; Ямпольский 2003 и др.). Труды западноевропейских исследователей творчества Рескина посвящены литературе и культуре викторианской эпохи (Klingorulos 1963; Buckler 1980; Butler 1990; Cockshut 1993 и др.), биографии писателя (Harrison 1902; Cook 1911; Wilenski 1938; Helsingier 1982; Bockemühl 2000 и др.), особенностям его стиля (Roe 1918; Allott 1956; Wilmer 1985; Tinker 2003; Landow 2004 и др.), пропаганде творчества прерафаэлитов (Binyon 1906; Boas 1918; Gaunt 1942; 1943; Rodway 1963; Bloom 1986; Bass 1990; Bristow 2002 и др.).

Т.С.Элиот ставил У.Пейтера в один ряд с Т.Карлейлем, Дж.Рескиным и М.Арнольдом. В российской науке литературное наследие писателя привлекается для характеристики общих эстетических принципов литературы и искусства рубежа XIX-XX вв. (Урнов 1970; Абазова 1979; Андреев 1980, 2005; Федоров 1993; Соколова 1995; Хорольский 1995; Тишунина 1998; Савельев 2007 и др.). В англоязычной критике проанализированы разные аспекты творчества Пейтера (Gosse 1929; Knoepfmacher 1965; McKenzie 1967; Dale 1977; Meisel 1980; Monsman 1980; Conlon 1982; Buckler 1987 и др.). Кроме многочисленных эссе о поэтах и живописцах, перу Пейтера принадлежат романы «Мариус Эпикурец» (*Marius the Epicurean, 1885*) и «Гастон де Латур» (*Gaston de Latour, 1888*).

**Новизна нашей работы** объясняется сопоставительным анализом эссе об искусстве Дж.Рескина и У.Пейтера и экфрастических сонетов Д.Г.Россетти с точки зрения метода, жанра и стиля. В качестве точек пересечения разнообразного творчества английских писателей впервые взяты фигуры двух художников итальянского Возрождения – Джорджоне и Боттичелли, что позволило показать особенности словесного описания и интерпретации живописных произведений как экфрасиса, и проследить смену художественных направлений от романтизма к модерну. Впервые рассматривается жанр эссе об искусстве в контексте английской литературы второй половины XIX в. как центральный предмет филологического изучения, исследуется многосторонний диалог видов искусства (литературы и живописи), субъектов творческой деятельности (художника, критика, зрителя/читателя), культурных эпох (итальянское Возрождение и английское Викторианство).

#### **Основные положения, выносимые на защиту.**

1. В английской литературе второй половины XIX в. жанр *эссе об искусстве* подготовил бунт эстетизма против реалистической романной традиции и обозначил перелом в истории викторианства, который пришелся на 70-е гг. Трансформация жанровой системы, борьба литературных направлений, поэтизация и драматизация прозы на рубеже XIX-XX вв. отчасти были предвосхищены взаимодействием литературы и живописи в поэзии прерафаэлитов и в эссеистике Дж.Рескина и У.Пейтера.

2. Жанр *эссе об искусстве* в английской литературе второй половины XIX столетия формируется в контексте европейской критики, *художественной* не только по предмету, но и по форме, о чем свидетельствует индивидуальный

стиль Дж.Рескина и У.Пейтера, создавших образное, субъективное, глубоко личностное, актуальное для своего времени и в то же время обобщенное представление об искусстве прошлого. Не вступая в полемику с учеными-историками об атрибуции картин, Рескин и Пейтер развивают *легенду* о художнике. Авторское начало проявляется в *философских размышлениях* о природе искусства, в *автобиографических отступлениях* и т.д.

3. *Диалогизм* эссе об искусстве точнее всего выразил О.Уайльд, моделируя отношения *художник – зритель/читатель – критик*, в которых критик сам становится художником, что подразумевает бесконечную интерпретацию «творчества в творчестве». Личностная ориентированность этой интерпретации, во многом связанная с кризисом художественного сознания и сменой эстетических систем на рубеже XIX–XX вв., обусловила субъективизацию очерка, трактата, лекции, путеводителя и других разновидностей эссе.

4. Свойственная Дж.Рескину бесконечность нанизывания фрагментов у У.Пейтера трансформируется в составление сборника отдельных очерков с разной степенью завершенности и внутренней организованности. Если Рескин в устной форме лекции непосредственно обращается к широкой аудитории, то Пейтер в большей степени ведет внутренний диалог с самим собой. Острота споров об отношениях искусства и морали свидетельствует о конфликте викторианства и декаданса.

5. Взаимодействие искусств проявляется на уровне содержания как *проблема синтеза* и на уровне формы как *интермедийность*. Важнейшей составляющей эссе об искусстве оказывается *экфрасис* – от обобщенной словесной «картины» творчества художника до детализированных описаний отдельных полотен. При этом экфрасис – это не только «вербальное представление визуального изображения» или «запись последовательности движений глаз и зрительных впечатлений», но и *литературно-художественная интерпретация*, содержащая *новые смыслы*.

6. Перевод живописных образов в словесную повествовательную форму *оживляет* экфрастическое описание. Внутренний и внешний ритм, фонетический строй, синтаксический рисунок и семантическая окраска прозы Дж.Рескина и У.Пейтера передают живописные и музыкальные впечатления и сближают эссеистику с *поэзией* (записанные в форме стихотворений отдельные предложения из эссе Пейтера и Рескина помещаются в поэтические антологии). Экфрастическая поэзия (в частности сонеты Д.Г.Россетти), в свою очередь, испытывает влияние эссе об искусстве.

7. Имена итальянских «поэтических» живописцев рубежа XV–XVI вв. обретают в английской литературе второй половины XIX в. «определенность стилевой структуры». Смещение интереса *от Джорджоне к Боттичелли* происходит одновременно в поэзии и эссеистике и свидетельствует о смене литературно-художественных систем *от романтизма и импрессионизма* с их культом пейзажных описаний, колористической чувствительностью и лиризма *к символизму и модерну*, предпочитающим мифологические сюжеты, игру слов и линий, музыкальность и театральность.

**Теоретическая значимость** работы состоит в исследовании эссе об искусстве как литературного жанра, а художественной критики как искусства слова, в выработке новых подходов к изучению литературно-художественного процесса. **Практическая значимость** диссертации заключается в том, что результаты исследования могут быть использованы в научных работах и учебных курсах по истории английской литературы и культуры.

Основные положения и отдельные аспекты исследования *апробированы* на научных международных и всероссийских конференциях: «Барокко и классицизм в истории мировой культуры» (Санкт-Петербург, 2001, 2002); Пуришевские чтения (Москва, 2002, 2004, 2010); «Синтез в русской и мировой художественной культуре» (Москва, 2002); «Культурное пространство путешествий» (Санкт-Петербург, 2003); «Лингвистические и эстетические аспекты анализа текста и речи» (Соликамск, 2004); «Литература: миф и реальность» (Казань, 2004); «Художественный текст и культура» (Владимир, 2004); «Феномен удовольствия в культуре» (Санкт-Петербург, 2004); «Герменевтика в гуманитарном знании» (Санкт-Петербург, 2004); «Библия и национальная культура» (Пермь, 2005); «Пограничные процессы в литературе и культуре» (Пермь, 2009); «Художественный текст и культура» (Владимир, 2009); «Иностранные языки и литературы в контексте культуры» (Пермь, 2010) и др. Работа в целом и ее фрагменты обсуждались на кафедре мировой литературы и культуры ПГУ.

**Структура работы.** Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, библиографии и приложения. Каждая глава разделена на параграфы и сопровождается собственным заключением.

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается актуальность темы, комментируется объект и предмет исследования, освещается методологическая база и степень изученности материала, определяются основные положения, выносимые на защиту, научная новизна, теоретическая и практическая значимость работы.

**Первая глава «Эссе об искусстве как литературный жанр»** посвящена определению базовых понятий «художественная критика», «эссе об искусстве», «интерпретация», «экфрасис», «диалог». Л.П.Гроссман и Р.С.Кауфман называют художественную критику *литературным жанром* и выделяют *эссе* как одну из ее форм. В.Е.Хализев рассматривает критику как *разновидность интерпретации*, а *эссеистику* характеризует как «беллетристическую критику», подразумевая под этим ее «художественную автономию» и «непричастность к объективно-познавательным установкам». В.И.Липина утверждает, что эссеистическая критика XVIII в. в Англии была *художественной* в том смысле слова, что вела «поиск новых художественных возможностей прозы». Дальнейшее становление эссе как *синтеза мысли и художественного слова*, логико-философского и художественно-ассоциативного путей познания происходит в XIX и XX вв.

В § 1.1. «Экфрасис и его роль в становлении эссе об искусстве» рассматривается в историческом развитии перевод пластических и живописных (визуальных) образов на словесный (вербальный) язык. *Экфрасис* (или *экфраза*) описывает произведение искусства с точки зрения того, «что и как на нем

изображено». «Душу экфразы» и составляет «описание этого “как”» (О.М.Фрейденберг). Н.В.Брагинская, А.С.Гришин и др. убедительно обосновывают *диалогическую природу* экфрасиса. Большинство исследований посвящено экфрасису в поэзии (Hagstrum 1968; Scott 1994; Landow 2004; Simmons 2006; McSweeney 2007; Ханжина 1995, 1998; Соколова 1999; Рубинс 2003; Хадынская 2005; Таранникова 2007 и др.), что косвенно свидетельствует о *поэтической природе* эссе об искусстве.

Эпоха Возрождения ознаменовалась появлением *трактатов о живописи*, от которых отличались так называемые *диалоги об искусстве* (Шестаков 2008). Истоки английского эссе об искусстве обычно обнаруживают в трактате живописца и гравера У.Хогарта «Анализ красоты» (1753). Французский философ и писатель Дени Дидро в обзорах выставок современного искусства («Салоны», 1759–1781) выступает настоящим художником слова, придумывая за живописцев сюжеты картин, снабжая разговор о полотне цитатами из античных классиков, мастерски организуя диалог с художником и зрителем/читателем. Не вписываясь в заданные ему рамки, Дидро создает приложение к Салону 1765 г. под названием «Трактат о живописи» (*Essay sur la Peinture*). Французский поэт Шарль Бодлер (1821–1867), талантливый художественный критик и автор Салонов, размышлял в своих эссе о музыкальности цвета, поэтичности замысла, «виртуозности» и «гармонии» полотен современных художников. Если французская критика больше занималась «вопросами искусства сегодняшнего дня или совсем недавнего прошлого», то английские писатели чаще обращались к «искусству старых мастеров» (Гращенков 2005).

В § 1.2. «Диалог как жанровая составляющая эссе об искусстве» с опорой на современные исследования развивается основное положение эссе Оскара Уайльда «Критик как художник» (1890), написанного в форме диалога между друзьями Эрнестом и Джилбертом (хотя речь идет не столько о внешнем, сколько о внутреннем диалоге). По словам английского писателя, «подлинное критическое толкование» рождено «встречей двух личностей» (критика и художника) и показывает произведение искусства «в новых отношениях с нашим веком». Диалог *эссеиста с художником* усложняется диалогом с *читателем*, причем эссеист и читатель одновременно являются *зрителями*.

В интерпретации гуманитария «текст существует как граница встречающихся реплик, как встреча направленных друг к другу речей (спрашивающих, отвечающих, соглашающихся, сомневающихся)» (Библер 1991). Согласно М.М.Бахтину, автор провоцирует диалог с читателем в процессе создания произведения, и этот диалог будет продолжителен и отчасти непредсказуем, если под читателем понимать не «абстрактное идеальное образование», а живого человека, способного интерпретировать произведение автора и приносить в него новые смыслы. Таким читателем (или зрителем) часто выступает эссеист.

В § 1.3. «Эстетический бунт в литературной и художественной жизни викторианской Англии» в основном рассматривается книга У.Пейтера «Ренессанс» как «революция в искусстве» (Benson 1926). К концу столетия Уистлер сменил Россетти, Суинберн – Морриса, Пейтер – Рескина (Rodway 1963). Если Рескин стремился «описать картину», то Пейтер – «передать ее смыслы»

(Tillotson 1967). Разрабатывая понятие «эстетической критики», Пейтер основывается на личном впечатлении и выдвигает субъективный принцип оценки, но подчеркивает мысль о целостности содержания и формы, подчас игнорируя этическое содержание искусства в пользу эстетического. О.Уайльд, испытывавший сильное влияние Пейтера (Bendz 1972), излагает сущность эстетической критики в форме парадокса, видя ее цель в стремлении «еще глубже сделать тайну произведения».

Свою главную книгу Пейтер назовет *Studies in the History of the Renaissance*. Применяемое и к эссе Рескина слово *study* («продукт изучения чего-либо в виде статьи или книги») предполагает не только «научный подход», но и «глубокое размышление разного рода», даже *reverie* («задумчивость, мечтательность»). Книгу Пейтера называли «поэтической и сжатой интерпретацией отдельных выдающихся эпизодов» (Benson 1926), «сборником этюдов» (Урнов 1970), «вводящим в заблуждение модернистским текстом» (Phillips 1998) на границе «между искусством и литературной критикой, беллетристикой, классической ученостью, интимным дневником и философским романом» (Fletcher 1959), «психологической новеллой» (Головин 2006), «лирическими размышлениями» (Тишунина 1998), «духовными» (Конonenko 2006) и «проникновенными творческими» (Гращенков 2005) портретами.

В § 1.4. «Итальянское искусство в английской поэзии и эссеистике середины и второй половины XIX в.» осмыслиется «широко известный интерес викторианцев к Италии и итальянскому» (Проскурнин 2004). Ч.Диккенс публикует в 1846 г. одиннадцать очерков под общим названием «Картины Италии» (*Pictures from Italy*). В первую очередь его интересуют обычаи бедных людей, итальянский климат, гостиницы, дороги, окрестности. Писатель-реалист разрушает романтическое представление об Италии как стране *вечного* искусства (Осипова 2005). Иной образ Италии возникает в поэзии Р.Браунинга, который использует в качестве персонажей своих драматических монологов художников Возрождения. В 40-х гг. в стихотворении «В гондоле» он упоминает картину Джорджоне «Мадонна Кастельфранко», а в 50-х гг. в стихотворении «Старые картины во Флоренции» рядом с Джотто, Чимабуэ, Анджелико называет «рыцарственного» Боттичелли.

Образы итальянского искусства присутствуют в поэзии Ч.Лэма, П.Б.Шелли, А.Х.Клафа, М.Арнольда, Е.Баррет-Браунинг, Дж.Томсона, А.Теннисона, Дж.Мередита, Дж.М.Хопкинса, А.Ч.Суинберна, Дж.Грея и др. Ритмическая проза Дж.Рескина и У.Пейтера тоже позволяет записать ее в стихотворной форме. Не случайно в сборник английской поэзии включено стихотворение У.Пейтера «Мона Лиза», которое представляет собой предложение из его эссе о Леонардо, разделенное на стихотворные строки.

Поэты XIX в. считали сонет «наиболее удачной поэтической формой для описания произведений визуальных искусств» (Ханжина 1998). Стихотворными комментариями к живописным полотнам являются сонеты художника и поэта Д.Г.Россетти (1828–1882), возглавившего движение прерафаэлитов. «Повествовательная поэзия» Россетти (Cecil 1938) испытала влияние эссеистики У.Пейтера и повлияла на развитие эссе об искусстве в Англии.

Многие английские поэты «сочетали стихотворчество с написанием прозы» (Хорольский 1991). Поэт и критик Дж.А.Саймондс одновременно создавал фундаментальный труд «Ренессанс в Италии» (1875–1886) и стихотворения, в которых неоднократно упоминал произведения итальянских художников, в частности, Джорджоне. В конце XIX в. традицию английского литературно-художественного эссеизма продолжают Анна Джеймсон и Вернон Ли, вступившая в полемику с Пейтером и Россетти по поводу картин Боттичелли.

Вторая глава «Диалог о Джорджоне в английской эссенстике и поэзии 50-х – 70-х гг. XIX в.: Дж.Рескин, Д.Г.Россетти, У.Пейтер» посвящена исследованию художественной интерпретации творчества Джорджоне и джорджонесок (так называют произведения, некогда приписываемые венецианскому художнику, чье авторство оспаривают историки искусства). Основным источником сведений о живописце, к которому обращались все интерпретаторы, является очерк Вазари. В Англии с конца XVIII в. развивается искусство *романтического пейзажа*, происхождение которого Рескин и Пейтер справедливо связывали с венецианской школой.

В § 2.1. «Образ Джорджоне в эссе Дж.Рескина “Два отрочества”» анализируется глава *The Two Boyhoods* из пятого тома «Современных художников» (1843-1860). М.Эпштейн определял жанр эссе как «путь, не имеющий конца», что отразилось и в истории создания трактата и в отношении его частей к целому. В исследуемом эссе Рескин параллельно создает образы итальянского художника Джорджоне (1476/77-1510) и английского художника Тернера (1775-1851). Прозвище Джорджоне (Большой Джорджо), о котором упоминает уже Вазари, Рескин интерпретирует как *Stout George* (Отважный Джордж), связывая его через синонимичное значение (*stout – brave*) с Кастельфранко: *Brave Castle* (Прекрасный Замок). По сути, в этих прилагательных выражается представление Рескина о «ренессансной доблести» Джорджоне. И эта доблесть с самого начала связывается с природой. Городок Кастельфранко расположен в венецианской провинции, но не на море. Здесь и в дальнейшем образ Кастельфранко – родины Джорджоне – перерастает в мифологизированный образ-символ Венеции (*Giorgione's school – Titian's home*). Основой этого образа становится пейзаж (Вазари в основном упоминает портреты Джорджоне), который Рескин гениально «рисует» словами.

Единство природы и архитектуры подчеркивается в ассоциативной колористической гамме от «позолоченных башен» до «изумрудных волн». Образ средневекового города навеян венецианской живописью Джорджоне, Тициана, Веронезе, Каналетто, Гварди, венецианскими пейзажами Тернера и непосредственными впечатлениями самого Рескина от природы и культуры Италии. Сказочный город отмечен живым дыханием моря и пламенными сердцами своих граждан, которые тоже сравниваются с морем. Олицетворение Венеции усиливается повтором притяжательного местоимения *her* – «ее женщины», «ее рыцари», «ее сенат», «ее мертвецы». Торжественный ритм повествования (гармоничное чередование ударений и пауз, разделяющих синтаксически сложную прозу на стихи) придает особое величие создаваемым визуальным образам. Ве-



неция для ее граждан становится целым миром (*A wonderful piece of world. Rather, itself a world*).

Отсюда начинается сопоставление миров Джорджоне и Тернера. Из первого изгнаны все низменные заботы и ничтожные мысли, все скверные проявления социальной жизни. Вместо грязи и суматохи шумных улиц Лондона – «струящаяся музыка величавого перезвона или волнующая тишина» (*rippled music of majestic change, or thrilling silence*). Музыкальность создаваемого образа Венеции именно здесь достигает своей изобразительной кульминации. Морем как основополагающим фактором в становлении живописного таланта художника начинается и заканчивается описание родины Джорджоне. В свою очередь уроженец Лондона Джозеф Тернер мальчиком часто убегает из дома на берег Темзы. Как и небо, корабли кажутся Тернеру самыми прекрасными в мире, а их обитатели в солнечном свете представляются «ангелоподобными существами». Разнообразие впечатлений подчеркивается ритмическим повтором с вариацией предлогов. Упоминает Рескин и ветерана Трафальгарской битвы фрегат «Отважный» (*Téméraire*), который стал трагическим героем любимой картины Тернера (ср. с эпитетом Джорджоне – «Отважный Джорджо»).

Рескин использует фигуру Джорджоне как точку отсчета, необходимую ему для сравнения с Тернером. В отличие от стихов Р.Браунинга и Д.Г.Россетти, в эссе не упоминается ни одной конкретной картины Джорджоне, зато возникает живой образ созданного художником мира, который расширяется в безграничные просторы природы и культуры, выходя за пределы творческого наследия живописца. Принцип контраста, поэзия пейзажа, реминисценции из Данте и Китса, идеализация архитектурного, живописного и музыкального образа Венеции, синтез природы, религии и цивилизации – составляющие романтической поэтики Рескина. Импрессионистический стиль эссе созвучен раннему творчеству Д.Г.Россетти.

В § 2.2. «О двух редакциях сонета Д.Г.Россетти “К Венецианской пасторали” Джорджоне» сопоставляются варианты экфрастического стихотворения, посвященного картине «Сельский концерт», которую поэт видел в Лувре. Первый вариант (1848) Россетти предваряет прозаическими комментариями в письме к брату и в журнале «Джерм», в которых называет персонажей картины – двух мужчин (*cavaliers*) и двух обнаженных женщин (с кувшином и свирелью). В сонете внимание сосредоточено на женских образах, их близости к природе, музыке, воде. Повтор *water* в начале первой и в конце третьей строки создает кольцевую композицию, неточный повтор *dipped* и *deep*, аллитерация звонких согласных [l], [g] имитируют бульканье воды в кувшине (с водой ассоциируется расширение, углубление, погружение, журчание). Пятая строка заканчивается метафорой «край дня» (*brink of day*), а упоминание о «жаре» (*heat*) противопоставляется водной прохладе и возвращает к мотиву «солнцестояния» в первой строке (*for anguish of the solstice*). Сама структура сонета (повторы, возвращения, кружения, противопоставления) передает его содержание: перетекание воды в знойный полдень. Это же состояние передает анжамбман, связывающий все части сонета (строки 4-5, 8-9, 13-14). Зною сопутствует тишина (*silent*), которая противопоставляется музыке: *слабый всхлип струны*, соответ-

ствующий *вялому журчанию воды*, приводит к полной тишине, когда прекращается пение и *печаль* приносит *совершенное наслаждение*. Последняя строка второго катрена, образующего с первым одну строфу, и первые три строки второй строфы посвящены описанию героини, которая держит в руке свирель и сидит с кавалерами (на картине она изображена спиной к зрителям). Поэт подчеркивает состояние пассивного созерцания, в котором находится женщина, и любит ее наготой, оттеняемой тенистой прохладой зеленой травы. Россетти использует цветопись (*blue water, brown faces, green grass*), апеллирует к деталям зримых образов (*her eyes, her lips, her naked flesh*), называет музыкальные инструменты (*viol-string, pipe*) и т.д. В заключительных строках поэт обращается к читателю и зрителю с просьбой не окликать героев картины, чтобы не потревожить «тишайший зной» и «торжество поэзии» (*Silence of heat, and solemn poetry*) – перевод М.Квятковской.

Спустя двадцать лет Россетти переработал сонет для книги «Стихи» (1870), сохранив прежнее название. В первом катрене вновь присутствует вода и ее составляющие: «сосуд» (*the vessel*), «волна» (*the wave*), «глубина» (*depth*), – но акцент смещается с динамичного журчания на медленное перетекание (переливание). Автор использует неточный повтор *dip* и *depth*, аллитерацию глухих согласных [s], [h], меняет второе *water* на *wave*. Предложение из четырех строк, соединенное анжамбманом, заканчивается олицетворением *the wave sighs in reluctant*. Появляются новые знаки препинания (запятые, двоеточия, тире и восклицательный знак), повторы *nay/nay* в конце первой и второй строк (запрет, отрицание вместо согласия в первом варианте – *yea*), *but/but* в начале и в конце второй строки, что придает повествованию прерывистость и взволнованность. В середине четвертой строки поэт требует тишины от персонажей картины и/или читателя: *Hush!* В восьмой строке смягчается контраст влаги и зноя, мучений и наслаждений, акцентированный в первом варианте, при этом острота ощущений – слуха (*hark*) и зрения (*stray*) – усиливается синонимией *verge* и *brink* («край») кувшина или колодца и «край» дня). В обоих вариантах блуждающий взгляд и надутые губы второй обнаженной подчеркивают ее состояние растерянности на грани рыданий (синонимия *sob-weep*). Во втором варианте перемещаются слова *mouth* и *lips*: «горлышко кувшина» – «уста женщины»; «обиженно надутые губы» – «губы, которых коснулась вечность». Принципиальную полемику среди исследователей вызвало изменение последней строки (*Life touching lips with Immortality*), в переводе Н.И.Соколовой – «Жизнь, соприкасающаяся с Бессмертием».

У.Пейтер видел эволюцию творчества Россетти в отказе от «предельной искренности» и «конкретности чувственной образности», свойственных его ранней лирике, и в переходе к более абстрактным «эзотерическим» образам, связанным с «болезненной и стремительно возрастающей в поэте тягой к смерти». В этой характеристике обозначен переход от романтизма и импрессионизма Рескина к символизму самого Пейтера. В первом варианте сонета Россетти опирался на непосредственное впечатление. Второй сонет приобретает большую диалогичность и философское звучание.



В § 2.3. «Эссе У.Пейтера “Школа Джорджоне” в контексте проблемы синтеза искусств» исследуется новый этап (публ. 1877 г.) художественно-критической интерпретации творчества венецианского живописца. Первая часть эссе посвящена общестетическим размышлениям, построенным по гегелевскому принципу доказательства от противного. Речь идет сначала о разделении искусств, а потом об их сближении по схеме: тезис-антитезис-синтез. Отрицая адекватный «перевод» искусства с одного «языка» на другой, Пейтер, вместе с тем, подчеркивает его стремление «выйти за собственные границы», переосмыслить свой материал в свете другого искусства. Тема *музыки* становится лейтмотивом эссе о *живописи* и композиционно завершает каждый этап его размышлений. Все искусства, по словам Пейтера, стремятся достичь музыкальности формы и содержания.

Джорджоне в эстетической критике Пейтера – это воплощение духа венецианской школы, который «придал человечность» полуварварскому византийскому искусству. Статика византийского искусства противопоставлена динамике творчества Джорджоне, который изобрел новый жанр «легко передвигаемых картин». Он отделил картину от архитектуры, и она стала «свободной», как «рукописный стих в руках поэта» и «музыкальный инструмент в руках исполнителя». Через реминисценцию к поэме Браунинга «Сорделло» (1840) Пейтер проводит аналогию между поэзией и живописью: поэт Сорделло предвосхитил Данте, как Джорджоне предвосхитил Тициана.

Перечисляя произведения, принадлежавшие до исследований Д.Кроу и Дж.Кавальказелло Джорджоне («Гроза», «Рыцарь, обнимающий даму», «Иаков, встречающий Рахиль», «Суд Соломона», «Нахождение Моисея»), Пейтер указывает, кому сейчас приписывается каждая картина. Тем самым он создает впечатление постепенной утраты произведений художника. Не вступая в полемику с «новыми Вазари» и не подвергая сомнению научную атрибуцию картин Джорджоне, Пейтер с сожалением отмечает, что их исследование не только значительно сократило число подлинных произведений художника, но и уменьшило живое пламя прошлого, сведя его к одному только имени. Свою задачу он видит в том, чтобы *оживить легенду* в сердцах читателей и зрителей.

В фигуре святого воина Либерале, предстоящего на иконе «Мадонна Кастельфранко», традиционно видят сходство с самим Джорджоне, с «его собственной благородной наружностью». Эту работу, находящейся на родине художника, хранится в Лондонской Национальной галерее, поддерживая легенду о Джорджоне в Англии. Опираясь на Вазари и других биографов, Пейтер сопоставляет две версии смерти художника от любви, но главное внимание он, вслед за Рескиным, уделяет пейзажу, подробно анализируя единство содержания и формы (сюжета, рисунка и колорита) в жанре «живописных идиллий (или поэм)» (*painted idylls*, или *painted poems*).

Находясь под впечатлением поэтической образности проанализированного нами в предыдущем параграфе сонета Россетти, Пейтер считает, что *вода* и *музыка* – неотъемлемые составляющие картин Джорджоне. Вслед за Россетти подчеркивая круговорот наливаемой (*drawing*) и разливаемой (*pouring*) воды, он указывает, что вода из кувшина выливается в бассейн. При этом он обращает

внимание на внутреннее состояние женщины с кувшином (*listening, perhaps, to the cool sound as it falls, blent with the music of the pipes*), которая становится связующим звеном между водой и музыкой. Третья (последняя) часть предложения тоже заканчивается упоминанием о музыке. Звнящую прохладу, ясность и свежесть воздушной атмосферы в пейзажах Джорджоне критик передает с помощью аллитерации [l], [s], [f] и повтора синтаксической конструкции с *of*, имитирующей прерывистый бег ручейков по неровной извилистой местности. Кроме того, вода становится отражением глубины и внутренней стороны мира. В интерпретации О.Уайльда («Критик как художник», 1890) картина Джорджоне «Сельский концерт» кажется застывшей, так как «жгучему солнцу» здесь противопоставляются мрамор бассейна, стекло кувшина и струны лютни. В этом можно усмотреть эволюцию от символизма к модерну.

Третья глава «Диалог о Боттичелли в английской эссеистике и поэзии 70-х – 90-х гг. XIX в.: Дж.Рескин, Д.Г.Россетти, У.Пейтер» рассматривает особый интерес к творчеству флорентийского художника в эссеистике и поэзии конца XIX в. в контексте становления в английской художественной культуре символизма и стиля модерн. У.Пейтер первым интуитивно почувствовал «современность» художника Ренессанса в «неутолимой меланхолии» и «отторжении от божественной тайны». Вступая в диалог с Вазари и другими историками искусства, Рескин и Пейтер субъективно интерпретируют приводимые ими факты (от происхождения прозвища Боттичелли до портретов Симонетты Веспуччи), не особенно заботясь об их достоверности.

§ 3.1. «Фрагменты Дж.Рескина о Боттичелли» начинается с анализа прочитанных в Оксфорде в 1871 г. и позже опубликованных Лекций о пейзаже. Имя Боттичелли (1445-1510) упоминается здесь в ряду лучших художников, способных создать «фрагмент хорошего пейзажа» (*a fragment of good landscape*) как часть картины на библейский или мифологический сюжет. Единственный экфрасис картины Боттичелли «Рождество» (точнее – ее верхней части) представлен во фрагменте второй лекции *Light and Shade*, состоящем из четырех абзацев. Таким образом, живописному фрагменту Боттичелли соответствует литературный фрагмент Рескина. Композиция купола-свода (*a dome; the upper heaven; the lower vault*) повторяется в круговом, вихреобразном движении фигуры (*in a circle, round; drapery is drifted; the whirlwind of their motion*) и подчеркивается динамикой света и цвета (*burning clouds; gleams of silvery or fiery light; equally lighted blue*). Характерное для лекции прямое обращение к слушателю/зрителю/читателю сопровождается у Рескина, с одной стороны, строгой продуманностью каждого слова и композиции в целом, а с другой – повышенной эмоциональностью (эпитеты, сравнения, превосходная степень и другие средства выразительности).

В «Школах искусства во Флоренции» (1874) Рескин рассматривает творчество Боттичелли в сравнении с другими мастерами, отмечая его превосходство как мастера линии (*Delineators*), который имел «силу» Тинторетто и «добродетель» Анджелико. Сравнивая Боттичелли с Данте и Савонаролой, Рескин чрезвычайно превозносит живописца как «самого учёнейшего теолога», «самого совершенного художника» и «самого доброго джентльмена», которого

когда-либо породила Флоренция. Тема мира, а не войны акцентируется в фигурах св.Михаила и св.Екатерины, предстоящих Мадонне на троне в алтаре св.Варнавы. В экфрасисе «Коронования Мадонны» Рескин, как обычно, акцентирует внимание не на образе Богоматери, а на окружающем ее хоре двенадцати ангелов, возглавляемых архангелом Гавриилом. Ему важно передать интенсивное движение, поэтому он уместает все описание в одно предложение, которое разбивает на крупные (разделенные точкой с запятой) и на мелкие (разделенные запятой) части, передавая тем самым прерывистый ритм композиции картины.

В «Прогулках по Флоренции» (1875–1877) Рескин интерпретирует картины Боттичелли «Сила» (*Fortitude*) и «Возвращение Юдифи с головой Олоферна» из музея Уффици в двух фрагментах главы *The Third Morning. Before the Soldan*. Повтор союза *and* и части сложного слова *-like* создает торжественный ритм и усиливает впечатление от устрашающего и непобедимого образа «традиционной Силы», аллитерация звуков [l], [s], [t] и др. напоминает о звоне доспехов и ясности намерений их обладательницы. Этому обобщенному образу «традиционной Силы» Рескин противопоставляет героиню Боттичелли. Мысли той и другой передаются при помощи косвенной и несобственно-прямой речи, но гораздо богаче оказывается внутренний мир героини Боттичелли. Ее эмоциональность и экспрессия передаются через отрицание, синтаксический параллелизм, повторы, использование не только восклицательных, но и вопросительных предложений, временной лексики при описании статичной картины.

Экфрасис второго произведения начинается и заканчивается обещанием «вернуться» к Джотто, которого Рескин все же предпочитал всем художникам. Юдифь Боттичелли возвращается к израильскому стану вместе со служанкой. Ритмически предложение, передающее характер торжественной процессуальности, делится на три части: в первой и третьей – глагол с *ing*-овым окончанием (*returning – carrying*), в центре – протяженное «следовать за» (*followed by*); первая и вторая части заканчиваются существительным с притяжательным местоимением *her* («ее Израиль», «ее служанка»), а третья часть – упоминанием головы не ее, а Олоферна. В следующем предложении по контрасту используется глагол *walk* – Юдифь идет «прогулочным шагом». При описании ее фигуры Рескин акцентирует внимание на характерном для Боттичелли «легком танцующем движении» (*light dancing action*) и развевающихся одеждах (*drapery all on flutter*). Процессуальность поддерживается повтором союза *and* и местоимения *her*, а различные сочетания [l] с [a] и [i] (вместо ассонанса [o:], [z:]) и аллитерации [f], [h], [l] в предыдущем предложении меняют ее торжественный характер на более «легкий». Рука Юдифи, лежащая на рукоятке меча, сравнивается с рукой Силы, но здесь движение не нервное (*not nervously*), а изящное (*daintily*), быстрое и спокойное (*swift, peaceful motion*).

Сравнивая Юдифь с Мириам, Далилой и Саломеей, Рескин настоятельно рекомендует путешественнику, вернувшись из Флоренции, обратиться к тексту Ветхого Завета и выписать из него (*to write out*) краткую историю Юдифи, строго следуя его указаниям. Непосредственное обращение к библейскому Слову особенно важно для понимания характера диалога, который Рескин ведет через

собственное слово с живописью – с одной стороны, и с читателем/зрителем – с другой.

В «Ариадне Флорентийской» (1876) Рескин посвящает Боттичелли целую лекцию о дизайне во флорентийской гравюре, которая, в свою очередь, состоит из множества фрагментов, связанных друг с другом ассоциативной логикой творческой мысли эссеиста. Проводя двойную аналогию между Гольбейном и Боттичелли («страстные реформаторы», как Лютер и Савонарола), Рескин противопоставляет их как «чистейших представителей двух наций», отмечая, что Гольбейн – «цивилизованный крестьянин», а Боттичелли – «воскреснувший грек». Английский критик удивлен недооценкой Вазари гравюр Боттичелли на темы «Божественной комедии» Данте, которые считает самым важным событием в истории религиозного искусства Италии. Отталкиваясь от Вазари, он перечисляет все, чему мог Боттичелли научиться у Фра Филиппо Липпи (смирению, совершенству в работе, любви к цветам, почитанию греческого искусства) и противопоставляет «греческую» эстетику обнаженного тела у Боттичелли («Паллас в листьях винограда и Венера даже без фигового листа») анатомии Микеланджело, который изобразил в Сикстинской капелле «дьяволов» и «мертвые тела». Именно для этой капеллы Боттичелли создает рисунки пророков («голос Бога в человеке») и сивилл («голос Бога в природе»), которые подробно анализирует Рескин. Несколько фрагментов посвящено *Куманской Сивилле* (образ из поэмы Вергилия) на гравюре «Время судьбу вопрошать», интерпретация которой предвосхищается описаниями аллегорических снов самого Рескина. Фрагментарная структура «Ариадны Флорентийской» напоминает лабиринт, а *путеводной нитью* Рескин, полемизируя с Пейтером, считает соединение искусства и морали (эстетических и дидактических функций гравюры).

В § 3.2. «Образ Боттичелли и его творчества в эссе У.Пейтера» исследуется *A Fragment on Sandro Botticelli* (1870), который начинается и заканчивается упоминанием о Леонардо, хотя последний негативно отзывался о Боттичелли в своем трактате, о чем как будто забывает Пейтер. Называя Боттичелли *поэтическим живописцем* и *животисцем-визионером*, английский эссеист утверждает, что мастерство художника формировалось под влиянием писателей (поэма «Град Божий» Маттео Пальмиери), а в иллюстрациях к «Божественной комедии» Боттичелли не просто «переводит» слова Данте, но «демонстрирует собственное художественное видение». Более того, сам Пейтер, органично сплетая музыкальные ассоциации с живописными и поэтическими, предлагает оригинальное художественное видение рисунков Боттичелли, в частности, называя кентавров «лесными существами» и используя множество эпитетов (*bright, small, arch baby; mignon; tiny*) для гротескного «снижения» их образов «еще на одну октаву».

Вторая часть эссе Пейтера посвящена интерпретации женских образов Боттичелли. Сначала он обращается к упоминаемым Вазари многочисленным Мадоннам в форме тондо, которые не подходят «ни под один из признанных типов красоты» и умоляют о «более теплой и низкой человечности». Рассматривая «Магнификат», Пейтер обращает внимание на движение «непостижимого

ребенка», направляющего руку Богоматери, но ее выбор «ни на стороне Иеговы, ни на стороне его врагов» и «высокие холодные слова» (*the high cold words*) не имеют для нее значения. Почти гипнотический повтор притяжательного местоимения *her*, усиленный аллитерацией, передает завораживающую магию картины.

Другой женский образ («Рождение Венеры») отмечен тем же «особым чувством» (*peculiar sentiment*), но в оболочке не христианского, а античного сюжета. Пейтер сразу обращает внимание на причудливые элементы готики (гротескные эмблемы средневековья, пейзаж и странные одежды, украшенные в готической манере необычным узором из маргариток). Анализируя ступени восприятия картины, Пейтер сначала противопоставляет ее сюжет и цвет («трупный и холодный»), а потом доказывает, этот «воображаемый колорит» (*imaginative colour*) не столько передает «восхитительное качество природных вещей», сколько становится «выражением духа» (*expressive to the spirit*), как у греческих статуй.

Самое поэтическое предложение экфрасиса картины Боттичелли «Рождение Венеры» начинается с символической фигуры ветра. В первой части развивается мотив воды – моря – пены, во второй – мотив цветов – роз, падающих вниз и поглощаемых морем. Море как будто ухмыляется, усмехается, скалится. Оно противопоставляется Венере через оппозицию мужское (*his*) – женское (*she*) и сближается с ней через аллитерацию [s] и [ʃ], передающую шум волны, порывы ветра и движение изящной раковины. Чтобы показать медленный процесс падения роз, используется аллитерация [n], [ŋ], [l]. Неточный повтор и симметричное расположение строк создают параллелизм «тонких линий пены» и «строгих очертаний роз». Созвучие (*suck – pluck*) и мрачный колорит (*the grey water – embrowned flowers*) усиливают резкость строки (*plucked off short at the stalk*) (звуки имитируют хруст сломанного стебля).

Следующие две картины, лаконично обозначенные Пейтером, уже знакомы нам по «Прогулкам по Флоренции» Рескина. Различные концепции гуманизма писателей отчетливо проявляются в разной интерпретации одних и тех же произведений Боттичелли и во внимании, уделяемом тем или иным образам. И Рескин, и Пейтер обращают внимание на внутренний мир Силы, пытаясь понять ее душевное состояние, но если Пейтер подчеркивает «оцепенелый взгляд самопрезрения» (*a fixed look of self-hatred*) и мысли о самоубийстве (*a suicide*), то Рескин, отмечая «усталость» (*worn*) и «утомленность» (*weary*), любит ее «ее задумчивостью» (*her reverie*). Аналогично на лице Юдифи Пейтер видит «отвращение» (*revulsion*), а Рескин – «мягкую торжественность глубокой думы» (*sweet solemnity of dreaming thought*). Для Пейтера не только меч, но и *оливковая ветвь* Юдифи становятся «невыносимой ношей» (*a burthen*), напоминая о совершенном убийстве, а Рескин невольно стремится заменить меч Силы на жезл, акцентируя гармонию и мир. В то время как Пейтер отмечает сходство трагических судеб Правосудия (так он называет Силу) и Юдифи, которое заключается в отсутствии выбора и роковом предназначении, Рескин в слабости обеих героинь усматривает силу (*fortitude*) и веру (*faith*) в спасение мира во всем мире.

Последний женский образ Боттичелли в очерке Пейтера – Истина (*Veritas*), или Правда (*Truth*), в аллегорической картине «Клевета» – отождествляется критиком с Венерой, которой он, в отличие от Рескина, отдает предпочтение перед всеми персонажами картин художника (созвучны даже имена *Veritas* и *Venus*).

В § 3.3. «Поэтическая интерпретация картины Боттичелли “Весна” в сонете Д.Г.Россетти» анализируется стремление поэта за два года до собственной смерти (1880) «прочитать» (*to read*) «тайну» (*mystery*) самой загадочной картины флорентийского художника. Повтор вопросительных слов *What ... what* (в начале) и *What ... But how... And how* (в конце) передают основную интонацию диалога Россетти с картиной и с читателем. Связность и кольцевая композиция сонета подчеркиваются рифмой, анжамбаном, двоеточиями, неточным повтором первой и последней строк.

Весна соотносится с Новым Годом (*New-Year*), что соответствует природному календарю. Уже в первой строке возникает антитеза: «старый» (*old*) – «новый» (*new*), «уравновешенная» во второй строфе эпитетом «молодой» (*young*). Основной конфликт строится на противопоставлении «рождения» (*birth*) и «смерти» (*death*), четко обозначенном в начале второй строфы. В первой строфе «рождение» связывается с Флорой (*For birth*), а «смерть» – с Весной (*Dead Springs*).

Мотив «иссушающего ветра» (*wind-withered*), который персонифицируется в образе Зефира и обуславливает связность всего стихотворения, задается повтором в первой и последней строках, звукописью [w], кружением Граций, парением Гермеса и Амура. Ощущение легкости и невесомости передается через упоминание о перьях, аллитерацией [h], [f], [ð]. Вращение Граций подчеркивается слоговой акромонограммой – повторением конца стиха (*near*) в начале следующего (*‘Neath*). Кроме белых рук Граций в стихотворении вообще нет упоминания о цвете, что может объясняться тем, что Россетти видел только гравюру с картины.

В эссе о Боттичелли Пейтер писал об оболочке – «мнимом сюжете», в которую «одеваются» персонажи на картинах художника. Россетти интерпретирует «Весну» как «театр масок» (*masque*) с первой строки, а в последней называет ее персонажей «актерами пантомимы» (*mummers*). Можно сказать, что «театральный» принцип поэтики преобладает здесь над «музыкальным», характерным для сонета Россетти на «Сельский концерт» Джорджоне.

Вся первая строфа сонета «На *Весну* Сандро Боттичелли» строится как сценический выход актеров театра масок – персонажей картины, чествующих Lady-Весну. Вторая строфа представляет саму Lady-Весну-Венеру и ее спутника – Амура. Эротический смысл возникает с самого начала строфы в двойном повторении эпитета «обнаженный» (*bare*). *Love* образует параллель с *Dead* в начале одиннадцатой и тринадцатой строк. Между ними, как придыхание, слова «послание» (*homage*) и «надежда» (*hope*) с вопросительным знаком.

Россетти создает сонет не на картину «Рождение Венеры», которую он непосредственно видел на выставке и экфрасис которой предлагает Пейтер, а на «Весну», справедливо видя в ней гармоничное соединение античности и хри-



стианства, земного и небесного, жизни и смерти через мотив метаморфозы, возрождения и вечного обновления природы. В такой интерпретации английский поэт обнаруживает влияние не только Пейтера, но и Рескина, который в природной гармонии усматривал залог гармонии в искусстве. Движение ранних прерафаэлитов именно Рескину обязано определением основных программных принципов. Однако Россетти, обращаясь в своем сонете к одной из самых притягательных и загадочных картин Боттичелли «Весна», вероятно, под влиянием Пейтера, обнаруживает в ней условную театральность и декадентскую меланхолию, характерную для искусства модерна на рубеже XIX–XX вв.

В **Заключении** подводятся итоги исследования, кратко сформулированные в основных положениях, выдвигаемых на защиту. Дополнительно указывается, что эссе об искусстве Рескина и Пейтера оказало непосредственное влияние на европейскую и русскую эссеистику и литературу XX столетия: М.Пруста, Дж.Голсуорси, О.Хаксли, В.Набокова и др. В частности, русский эмигрант Павел Муратов, неоднократно переводивший и популяризовавший произведения У.Пейтера, продолжил диалог о Джорджоне и Боттичелли в книге очерков «Образы Италии» и в экфрастической новелле «Морто да Фельтре», которые исследуются в наших публикациях.

**Основные положения диссертации изложены в публикациях:**

**Статьи, опубликованные в ведущих рецензируемых научных журналах, определенных ВАК:**

1. Загороднева К.В. Экфрасис в эссе У.Пейтера «Сандро Боттичелли» и в сонете Д.Г.Россетти «На *Весну* Сандро Боттичелли» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2010. Вып. 4(10). С. 120–134. 1,4 п.л.

2. Загороднева К.В., Бочкарева Н.С. Три эссе о пейзажах Джорджоне в художественной критике Дж.Рескина, У.Пейтера, П.Муратова // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. Филология и искусствоведение. 2010. Вып. 1(2). С. 149–151. 0,4 п.л.

3. Загороднева К.В. Живописные и литературные реминисценции в новелле П.Муратова «Морто да Фельтре» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2010. Вып. 1(7). С. 76–88. 1,2 п.л.

**Другие публикации:**

4. Загороднева К.В. Принципы и приемы анализа живописных произведений в «Салоне» Дидро 1759 года // Барокко и классицизм в истории мировой культуры: материалы научной конференции. СПб., 2001. С. 75–78. 0,2 п.л.

5. Загороднева К.В. Грез в оценке Дидро (на примере «Салонов») // Лингвистические и эстетические аспекты анализа текста и речи: материалы научной конференции. Соликамск, 2002. Т. I. С. 474–478. 0,3 п.л.

6. Загороднева К.В. Оригинальность художественной критики Д. Дидро (на примере «Салона 1765 г.») // Барокко и классицизм в истории мировой культуры: материалы научной конференции. СПб., 2002. С. 91–93. 0,1 п.л.

7. Загороднева К.В. Оценка Греза-художника // XIV Пуришевские чтения: сборник статей и материалов конференции. М., 2002. С. 107–109. 0,1 п.л.

8. Загороднева К.В. Принципы и приемы анализа живописных произведений в «Салонах» Дидро (на примере «Салона 1761 г.») // Синтез в русской и мировой художественной культуре: материалы научно-практической конференции. Ярославль, 2002. С. 115–118. 0,2 п.л.

9. Загороднева К.В. Реклама и антиреклама художников как главные составляющие критического метода Дидро (на примере «Салоннов») // Родовое сознание и духовное предпринимательство: материалы научно-практической конференции. Пермь, 2002. С. 114–117. 0,2 п.л.

10. Загороднева К.В., Бочкарева Н.С. Мифологизация художника и его творчества в критике Джона Рескина // Литература: миф и реальность: материалы научной конференции. Казань, 2004. С. 56–59. 0,3 п.л.

11. Загороднева К.В. Особенности художественной критики Джона Рескина (на материале книги «Современные художники», т. V, ч. IV) // Проблемы филологии и преподавания филологических дисциплин: материалы отчетной конференции. Пермь, 2004. С. 121–124. 0,2 п.л.

12. Загороднева К.В. Своеобразие художественной критики Джона Рескина // Художественный текст и культура: материалы научной конференции. Владимир, 2004. С. 434–438. 0,3 п.л.

13. Загороднева К.В. Путешествие как вхождение в мир чужой культуры (на материале «Очерков современной Италии» М.А. Осоргина) // Культурное пространство путешествий: тезисы форума. СПб., 2003. С. 234–237. 0,2 п.л.

14. Загороднева К.В. Синтез искусствоведческого и публицистического подходов к анализу картин в «Салонах» Д. Дидро (на материале «Салона 1763 г.») // Проблемы филологии: материалы конференции. Пермь, 2003. С. 103–109. 0,4 п.л.

15. Загороднева К.В. Принципы и приемы анализа живописных произведений в художественной критике Дж.Рескина // Всероссийский конкурс на лучшие технические и инновационные работы по гуманитарным наукам. Иваново, 2004. С. 11–12. 0,1 п.л.

16. Загороднева К.В. Художественная критика как удовольствие в творчестве Джона Рескина // Феномен удовольствия в культуре: материалы научного форума. СПб, 2004. С. 230–233. 0,2 п.л.

17. Загороднева К.В. Образ Венеции в эссе Джона Рескина «Два отрочества» // XVI Пуришевские чтения: сборник статей и материалов конференции. М., 2004. С. 57. 0,1 п.л.

18. Бочкарева Н.С., Загороднева К.В. Художник–зритель–критик–читатель: диалог в художественной критике // Герменевтика в гуманитарном знании: материалы научно-практической конференции. СПб., 2004. С. 112–116. 0,3 п.л.

19. Загороднева К.В. Художественная критика как синтез вербального и визуального общения (на материале произведений Джона Рескина) // Лингвистические и эстетические аспекты анализа текста и речи: сборник статей. Соликамск, 2004. Т. I. С.192–196. 0,4 п.л.

20. Загороднева К.В., Бочкарева Н.С. Образы Венеции и Италии в творчестве Джона Рескина // Пушкинские чтения: сборник статей и материалов. СПб., 2004. С. 244–248. 0,3 п.л.



21. Загороднева К.В. Описание и оценка картин на библейские сюжеты в «Салонах» Дени Дидро // Библия и национальная культура: сборник статей и сообщений. Пермь, 2004. С. 259–262. 0,3 п.л.

22. Загороднева К.В. К вопросу о жанре эссе в творчестве Дени Дидро (на материале «Салонов» и «Трактата о живописи») // Иностранные языки и мировая литература в контексте культуры: сборник научных статей. Пермь, 2004. С.9–13. 0,3 п.л.

23. Загороднева К.В. Образ Мадонны в художественной критике П.П. Муратова (на материале книги «Образы Италии») // Библия и национальная культура: сборник научных статей. Пермь, 2005. С. 157–161. 0,5 п.л.

24. Загороднева К.В. «Образы Италии» П.П.Муратова и «Очерки современной Италии» М.А.Осоргина: опыт сопоставительного анализа // «Ей, возлюбленной книге, – похвальное слово!»: материалы научно-практической конференции. Пермь, 2006. С.22–25. 0,2 п.л.

25. Загороднева К.В., Бочкарева Н.С. Образ Джорджоне в очерках Джорджо Вазари и Джона Рескина // Вестник Пермского университета. Серия Иностранные языки и литература. Пермь, 2008. Вып. 5 (21). С. 16–22. 0,6 п.л.

26. Бочкарева Н.С., Загороднева К.В. Эссе «Школа Джорджоне» в контексте эстетической критики Уолтера Пейтера // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2009. Вып. 2. С.70–83. 1,3 п.л.

27. Бочкарева Н.С., Загороднева К.В. Эссе «На родине Джорджоне» в контексте художественной критики П.П.Муратова // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2009. Вып. 5. С. 57–67. 0,9 п.л.

28. Загороднева К.В., Бочкарева Н.С. «Сельский концерт» Джорджоне в литературной интерпретации Д.Россетти, У.Пейтера, О.Уайльда и П.Муратова // Пограничные процессы в литературе и культуре: сборник статей по материалам научной конференции. Пермь, 2009. С. 227–233. 0,6 п.л.

29. Бочкарева Н.С., Загороднева К.В. Поэтика фрагмента в художественной критике Дж.Рескина // XXII Пуришевские чтения: сборник статей и материалов. М., 2010. С. 190–192. 0,1 п.л.

Подписано в печать 20.10.2010. Формат 60×84 1/16.Бум.офс.

Печать офсетная. Тираж 120 экз. Заказ № 107

Отпечатано на ризографе ООО Учебный центр «Информатика»

614990, Пермь, ул. Букирева, 15.



